

кватный современности образ. Проблемой же является выработка критериев в ведении этой войны. Свобода воображения, безусловно, нуждается в защите, равно как в воспитании нуждается свобода выражения. И не только в области художественного творчества, но и в плане гражданского сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gebauer G. Hand / G. Gebauer // Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Hg. Christoph Wulf. Weinheim, Basel, 1997. – S. 479-489.*
2. *Больша Н. Азбука медиа / Н. Больша. – М.: Изд-во «Европа», 2011. – 136 с.*
3. *Кампер Д. Знаки как шрамы. Графизм боли / Д. Кампер // Мысль. – 1997. – № 1. – С. 164-172.*
4. *Куланов А. Россия и Япония. Имиджевые войны / А., Куланов, В. Молодяков. – Издательства: АСТ, Астрель, Хранитель, 2007. – 512 с.*
5. *Куланов А.Е. Образ страны: яблоко раздора или пальмовая ветвь? / А.Е. Куланов. – URL: <http://archive.is/2pRVB> (дата обращения: 16.09.2016).*
6. *Латур Б. Почему критика выдохлась / Б. Латур. – URL: http://www.ncca.ru/app/images/file/Bruno_Latour.pdf (дата обращения: 17.09.2016).*
7. *Лейбниц. Монадология. №81: в 4-х т. – М.: «Мысль», 1970. – Т. 2: Антология мировой философии. — 462 с.*
8. *Марквард О. Искусство как антификция – опыт о превращении реального в фиктивное / пер. Б. Захарьина // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. Санкт-Петербург, 2001. – С. 217-242.*
9. *Материалы сайта. – URL: <http://www.nowpolitolog.ru/nepols-778-1.html> (дата обращения: 10.09.2016).*

Н. А. ХРЕНОВ

*доктор философских наук, профессор
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ,
Россия, Москва
nihrenov@mail.ru*

СТАНОВЛЕНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Аннотация. В статье становление визуальной культуры рассматривается в контексте перехода от доиндустриального к индустриальному обществу, что требует использования социологического подхода. Это становление является

выражением возникающей в XX веке так называемой мозаичной культуры. Следствием возникновения этой культуры является разрушение существующих навыков восприятия и формирования новых навыков. Однако развертывающийся в наше время переход к постиндустриальному обществу требует углубления в знаковую природу новой визуальности, что предполагает рассмотрение визуальных видов искусства уже с точки зрения семиотики. В данной статье этот аспект не рассматривается, но его важно иметь в виду при исследовании возникшей в XX веке новой визуальности.

Ключевые слова: фотография, кино, архитектура, визуальность, индустриальное общество, мозаичная культура, переходный период, тактильный способ восприятия, оптический способ восприятия, документ, мимезис, экспозиционная ценность произведения, техническая воспроизводимость, массовая публика, массовое общество

Человечество уже давно существует в постиндустриальной цивилизации, которая имеет особые признаки. Общая характеристика этого типа цивилизации уже существует, например, в варианте Э. Тоффлера. В эту характеристику важно вписать наш предмет рассмотрения – визуальную культуру, которая начинает свою историю с возникновения фотографии, т. е. с вторжения в сферу искусства технологий. Судя по всему, этот переход к постиндустриальной цивилизации повлиял на изменения в структурах, кодах и языках изображения.

Например, автор фундаментального труда о фотографии А. Руйе на новом этапе истории констатирует кризис того вида фотографического дискурса, который он обозначает как фотография – документ. Этот кризис он связывает с утверждением именно информационного или, что одно и то же, постиндустриального общества. А. Руйе утверждает, что этот вид фотографии не соответствует ориентациям возникающего информационного общества. Он утверждает: «Фотография остается необходимым образом связанной с вещами, телами, субстанциями, физические отпечатки которых она собирает, тогда как мир, реальность и истина сегодня, в свою очередь, ориентированы на нетелесное, информационное, нематериальное» [4, с. 188].

В соответствии с этой точкой зрения, изображение перестает воспроизводить объекты, оно не относит к предметному миру. «Изображение, – пишет А. Руйе, – уже не отправляет прямым и недвусмысленным образом к вещи, но отправляет к другому изображению; оно всегда уже потеряно в бесконечной цепи копий и копий копий» [16, с. 189]. Но отношение изображения к другому изображению, например, фотоизображения к телевизионному, а телевизионного – к кинематографическому в этом изображении выдает его симулятивную природу. Эти трансформации изображения легко иллюстрируются пропагандистскими передачами по телевидению, когда известные политики, делая публичные заяв-

ления по поводу горячих, взрывоопасных тем, иллюстрируют их срежиссированными репортажами, в которых, например, гражданская война на Украине иллюстрируется снимками, сделанными в другое время и в другом пространстве.

Однако особенности того или иного периода в истории визуальной культуры просматриваются лишь на фоне всей ее истории, при сопоставлении позднего периода с предыдущими. В этом смысле для понимания того, что сегодня происходит, весьма значимым периодом является переходный период от доиндустриальной к индустриальной цивилизации. В этот период в культуру вторгается множество технологий, а культура перестает быть синонимом цивилизации. Это очень хорошо ощутил О. Шпенглер, хотя и не во всем с ним можно согласиться. Ведь собственно визуальная культура как следствие технологий в культуре как раз в этот период и возникает. Появление видов искусства, возможных на технологической основе, становится реальностью именно этой эпохи. Да и вообще история этой культуры совпадает с историей индустриальной цивилизации.

Поэтому визуальную культуру трудно рассматривать вне этой цивилизации. Она выражает установки этой цивилизации, присущий ей дух, ритмы, скорости и ментальность. Все это имеет не только плюсы, но и минусы. С минусами связан распад тех ментальных структур, в соответствии с которыми человек доиндустриальной культуры воспринимал мир. Эти процессы распада прежних форм организации чувственного опыта и его истолкования, что возникли еще в эпоху Ренессанса и утвердились в эпоху Просвещения, фиксировались еще в XIX веке. Здесь мы обнаруживаем еще одну проблему, важную для характеристики новой визуальности, а именно, социальный контекст.

Осмысление этой проблемы потребует усилий со стороны не только семиотики, но и социологии. История новой визуальности начинается и проходит ряд стадий в контексте смены доиндустриального общества индустриальным. Это откладывает на эту историю печать. Так, например, возникновение и распространение фотографии связано с теми ритмами, скоростями и потребностями, которые стали реальностью индустриальных обществ. Так, уже цитируемый нами А. Руйе возникновение и развитие фотографии соотносит со становлением индустриального общества, что позволяет точнее выявить ее социальные функции. «Современность фотографии и легитимность ее документальных функций, – пишет он, – основаны на тесных связях, который она поддерживает с наиболее знаковыми явлениями индустриального общества: расцветом метрополий и монетарной экономикой, индустриализацией, переменами в отношениях человека с пространством и временем, переворотом в коммуникации, а также с развитием демократии. Эти связи в соединении с машинным характером фотографии делают ее способом изображения, соответствующим индустриальному обществу. Она документирует его

с максимальной точностью и эффективностью, служит ему орудием и актуализирует его основные ценности. В свою очередь индустриальное общество является для фотографии условием возникновения, главным объектом и парадигмой» [4, с. 24].

Несмотря на дискуссии по поводу того, является фотография искусством или не является, в XIX веке она быстро начинает распространяться и осваиваться и, прежде всего, в той среде городского населения, которая есть средний класс. Это констатирует и А. Руйе, утверждая, что во второй половине XIX века фотография пользуется огромным успехом у буржуа, удовлетворяя их нарциссический комплекс. Все представители этого класса хотели иметь свои портреты, если не живописные, то хотя бы фотографические [4, с. 359].

Связь фотографии с индустриальным обществом для А. Руйе является настолько значимой, что он даже утверждает: расцвет фотографии и ее упадок выражают историческую эволюцию индустриального общества. Так, он пишет, что с исчезновением индустриального общества заканчивается целая эпоха, а в истории фотографии та эпоха, в которой такая важная для нее тенденция как «фотография – документ» исчезает, уступая место развитию других особенностей фотографии, которые дотоле были маргинальными. Так, с угасанием индустриального общества начинается процесс, «ведущий от произведений – предметов, созданных для взгляда, к высказываниям без определенной материальной формы, созданной для мысли или для того, чтобы вызвать некое отношение» [4, с. 17].

Этот поворот для А. Руйе определяет судьбу фотографии в последних десятилетиях XX века. Она резко повернула от документа в сторону выражения, а значит, в большей степени, становится искусством. Возникновение постиндустриального общества снижает документальную ценность изображения, поскольку пространство и время нового общества заполняется множеством других видов изображения, более соответствующих потребностям информационного общества и конкурирующих в этом с фотографией.

Однако в центр внимания фотография выдвинулась в середине XIX века еще и потому, что возник кризис истины, утрата доверия к традиционным способам репрезентации, зависимым от человеческой субъективности. С появлением фотографии возникло новое средство репрезентации, свободное от человеческой субъективности. Вот почему фотография приковала к себе внимание. На этом этапе в ней проявились особенности, поддерживающие ее документальную природу.

Фотография оказывается созвучной индустриальному обществу потому, что она выразила поворот от трансцендентного к имманентному и профанному. Но именно это и характерно для эпохи секуляризации. Так, А. Руйе формулирует: «Иначе говоря, фотографическое изображение игнорирует трансцендентность, переносит священные ценности на землю, на уровень тривиальных вещей профанного мира: собор отныне эквивалентен песчинке» [4, с.

64]. По отношению к всякой ценностной иерархии фотография оказывается нейтральной. Это означает, что для нее не существует более значимых и менее значимых вещей. Они все равны и все имеют право быть запечатленными на пленке.

Так, мы приближаемся к существенному выводу, касающемуся уже не только фотографии, а всей новой культуры, в которой начинается становление новой визуальности. Ведь распад иерархии, что демонстрирует фотографический дискурс, оказывается свидетельством разложения структурности и иерархичности доиндустриальной культуры в целом. Эта тема будет знакома по работам А. Моля [3]. Новую культуру А. Моль обозначает как мозаичную культуру. Однако до некоторого времени не было очевидным, что, будучи первой ступенью в становлении новой истории визуальности, фотография уже оказывалась мощным средством формирования мозаичной культуры. Это становится очевидным лишь в наше время, что констатируется современными исследователями.

Так, С. Сонтаг полагает, что фотография словно создана для того, чем были озабочены сюрреалисты, у которых швейная машина могла сочетаться с зонтиком. Вот как в ее описании природы фотографии вычитывается мозаичность. «В мире, где царит фотографическое изображение – пишет она – все границы («кадр») кажутся произвольными. Все можно отделить, отчленить от чего угодно другого – надо только нужным образом выстроить кадр вокруг объекта (и наоборот – можно что угодно к чему угодно присоединить). Фотография подкрепляет номиналистский взгляд на социальную реальность как на нечто, состоящее из маленьких элементов, по видимости, бесчисленных – так же как снимков чего угодно можно сделать бесчисленное количество. В фотографиях мир предстает множеством несвязанных, самостоятельных частиц, а история прошлая и сегодняшняя, – серией эпизодов и *faits divers*» [5, с. 37].

А вот еще более точное заключение С. Сонтаг о фотографии как способе институционализации мозаичного сознания. Так, она сравнивает фотографа с коллекционером. С ее точки зрения, фотография уравнивает в правах все видимые в мире предметы. Как утверждает С. Сонтаг, в этом фотография созвучна установкам сюрреализма. «Но если традиционные искусства с их историческим сознанием стремятся привести прошлое в порядок, проводя различие между новаторским и ретроградным, центральным и маргинальным, насыщенным и несущественным или просто интересным, – пишет она, – подход фотографа – как и коллекционера – бессистемен, даже антисистемен. Страсть фотографа к предмету существованию не зависит от его содержания и ценности – от того, что делает его классифицируемым. Она связана, прежде всего, с утверждением наличия предмета, с его правильностью (правильного выражения лица, правильного расположения объектов в группе), что эквивалентно коллекционерскому критерию подлинности, с особенностью объекта – качествами, которые делают его уникальным. Взгляд профессионального фото-

графа, алчный и своевольный, не только сопротивляется традиционной классификации и оценке предметов, но и намеренно их игнорирует и разрушает» [5, с. 107].

Мы привели несколько суждений, на основании которых можно утверждать, что процесс становления индустриального общества, связанный с увеличением массовой публики, привел к распаду тех созерцательных способов восприятия, что успели возникнуть под воздействием печатной культуры в пока еще достаточно немногочисленных средах, преимущественно в городах. Эта трансформация восприятия изображений не проходит мимо внимания С. Сонтаг, когда она обращается к фотографии. Она прямо формулирует: фотография ослабила восприятие живописи [5, с. 194].

Однако проблема заключается в том, что речь идет не только об эстетической стороне восприятия, но и о деформации личности, об отступлениях от нравственной нормы. «Но наша способность сжиться с растущей гротескностью изображений (движущихся и неподвижных) и печатных текстов обходится дорого, – пишет она – В конечном счете, это ведет не к освобождению личности, а к вычитанию из нее: псевдознакомство с ужасным склоняет к отчуждению, ослабляет в человеке способность реагировать в реальной жизни. То, что происходит с чувствами человека, когда он впервые смотрит сегодняшний порнофильм или при показе жестокости по телевидению, не так уж отличается от реакции на впервые увиденные фотографии Арбус» [5, с. 60].

Судя по всему, эта констатация внедрения утверждаемого новой визуальностью типа восприятия, все еще беспокоит исследователей, не избегающих сопоставления фотографии и живописи. К ним относится и А. Руйе. Так, имея в виду более позднее время – период между двумя мировыми войнами, А. Руйе констатирует, что изображения более не предполагают разглядывания. По его мнению, к этому приучает фотография. Затем сформированные ею навыки восприятия переходят в другие, более традиционные сферы истории искусства. «Поскольку фотография неизбежно обеспечивает физический контакт между вещью и ее образом, – пишет А. Руйе, – разглядывание больше не является такой необходимостью, как раньше было в живописи. В пределе фотография делает разглядывание необязательным» [4, с. 373].

Если в XIX веке было еще не так, то с развитием фотографии эта тенденция усилилась. В XX веке это становится очевидным. «Угасание разглядывания – пишет А. Руйе – нарастает в период между двумя мировыми войнами по мере того, как с распространением журналистской и любительской фотографии усиливается банализация изображения. Возникает впечатление, что быстрый рост количества изображений неотделим от легкого к ним отношения, которое является одновременно и причиной этого роста, и его следствием» [4, с. 373].

Этот вывод А. Руйе делает по отношению не только к фотографии, но и к живописи. По его мнению, эпоха разглядывания изображения заканчивает-

ся, а вместе с ней заканчивается и живопись вообще, как самая репрезентативная форма для традиционной истории визуальности. В этом смысле можно утверждать, что заканчивается и история искусства, во всяком случае, та, что развивалась на основе принципа мимесиса. По-настоящему эту тенденцию кризиса восприятия и не только восприятия изображения, которая, как мы убедились, была реальной уже для XIX века, аргументировал все-таки В. Беньямин.

Он рассуждает так. Вплоть до возникновения видов искусства, возникших на технологической основе, искусство, в том числе, живопись еще сохраняли связь с ритуалом. В данном случае философ процесс эволюции живописи видит шире, чем Г. Вельфлин, для которого история искусства связана с постепенной утратой активного проявления тактильности, а значит, руки и со все большим значением оптического начала, т.е. глаза [2]. Для В. Беньямина в истории искусства значима связь искусства, в том числе, живописи с ритуалом, которая все больше ослабляется, в связи с чем разрушается аура произведения как центральное понятие истории искусства в ее традиционном смысле. Если, по мнению Г. Вельфлина, в истории искусства нарастает оптический характер живописи, что он демонстрирует с помощью барокко, то у В. Беньямина получается, что в этой истории нарастает экспозиционное начало. Чем слабее в живописи связь с ритуалом, тем активнее утверждает себя экспозиционная ценность произведения. В связи с этим В. Беньямин говорит даже о новых функциях искусства.

Для В. Беньямина революция в искусстве происходит вместе с появлением фотографии. Ведь именно фотография впервые демонстрирует экспозиционную функцию произведения как доминантную функцию. Любопытно, что, переходя от фотографии к кино, В. Беньямин уже в самом начале его истории обнаруживает компенсаторную функцию, без которой невозможно понять его природу. Он констатирует утрату в связи с технической воспроизводимостью произведения искусства ауры, что было чрезвычайно важным для живописи. Он также констатирует вслед за утратой ауры утрату культовой функции. Это подвигает кино на реабилитацию ауры и культовой функции. Эта потребность вернуть культовую функцию в кино проявилась в появлении того, что нам известно как «система звезд», выводя акт эстетического восприятия кино за пределы воспроизводимого на экране сюжета и фильма вообще – в пространство частной жизни актеров, воспринимающихся по принципу языческих божеств.

Но дело не только в меняющихся функциях – экспозиционных и культовых, – очевидных при восприятии кино. Дело еще и в соотношении между индивидуальным и массовым способом восприятия. Кризис восприятия, который, как мы, опираясь на источники, пытались проследить, реален уже при восприятии живописи XIX века – это следствие трансформации индивидуального способа восприятия и его растворения в массовом восприятии. Здесь-

то как раз и проявляется воздействие на художественную жизнь тех установок, что возникают именно в индустриальных или, что понятнее, в массовых обществах. В новой ситуации искусство вынуждено входить в контакт с массовой публикой, количественные масштабы которой на протяжении XIX века в индустриальной цивилизации необыкновенно расширяются. Тиражирование произведения – это следствие возрастания роли массовой публики в художественной жизни. Ставший возможным с помощью галерей и салонов контакт с живописью уже не может удовлетворить потребность массового общества.

Однако у В. Беньямина получается так, что экспозиционные и развлекательные функции фотографии, а затем и кино возрождают тактильный характер восприятия, что как раз и приводит к кризису разглядывания и созерцания, культивируемых в изображениях, предшествующих новой истории визуальности. По мысли В. Беньямина, расхождение между кино и живописью, а, следовательно, между историей искусства в ее традиционном варианте и историей образов в новую эпоху, возникает в результате реабилитации более архаического способа восприятия.

Вот как это видит В. Беньямин. Оптический образ в кино имеет тактильные свойства. Поэтому произведение искусства способствует «возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно, основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям» [1, с. 57].

По мнению В. Беньямина, что касается кинокадра, то это невозможно. Не успеваешь охватить его взглядом, как тот уже изменился. Именно это обстоятельство, т.е. трансформация индивидуального восприятия приводит В. Беньямина к выводу о том, что восприятие кино уподобляется восприятию архитектуры, которая в соответствии с концепцией Гегеля является основополагающей эстетической формой на символической фазе становления Духа. Восприятие архитектуры, сохраняющейся на протяжении всей истории, не требует концентрации и развертывается в коллективных формах. Оказываясь доминантой на символической фазе становления Духа, этот способ восприятия сохранялся, в том числе, на классической и романтической фазе. В этом восприятии архитектуры можно фиксировать два уровня – тактильное и оптическое.

Как мы помним, по Г. Вельфлину, эволюция истории искусства развертывается в границах взаимоотношений между этими двумя началами. На оптическом уровне восприятия архитектуры как раз и возможны – и разглядывание, и созерцание, и концентрация внимания, что, собственно, и культивировала живопись на всем протяжении ее истории. Живопись как бы нарушала это соотношение оптического и тактильного в пользу оптического. Но архитектура потому и является самым древним видом искусства, потому она и является для символической фазы репрезентативной, что сохраняет тактильное, т.е. рассеянное восприятие, образцом

которого оказывается восприятие архитектуры туристами. Вот именно этот определяющий функционирование архитектуры тип восприятия – в большей степени тактильный, нежели оптический, возрождается, по мнению В. Беньямина, в кино. Здесь оптический способ восприятия растворится в тактильном восприятии.

Более того, философ утверждает, что, подхватывая у архитектуры такой способ восприятия, кино внедряет его в другие виды искусства. «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, – пишет В. Беньямин, – становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино» [1, с. 61]. Так, В. Беньямин ставит точку под достаточно длительным процессом диагноза возникшего в истории изображений кризиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / В. Беньямин / Немецкий культурный центр им. Гете; [предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко]. – М., 1996. – 240 с.
2. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин / М – Л, 1930. – 344 с.
3. *Моль А.* Социодинамика культуры / А. Моль / пер. с фр. и предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 416 с.
4. *Руйе А.* Фотография между документом и современным искусством / А. Руйе. – СПб.: Издательство «Клаудберри», 2014. – 712 с.
5. *Сонтаг С.* О фотографии / С. Сонтаг. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.

М. Г. ШИЛИНА

*доктор филологических наук, доцент
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Россия, Москва
marina.shilina@gmail.com*

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КАК ИМПЕРАТИВ КОММУНИКАЦИИ В ПАРАДИГМЕ BIG DATA?

Аннотация. В современной социальной коммуникации в парадигме big data для представления результатов обработки, анализа цифровой информации доминирующим фактором становится визуализация, которая отражает уникальные результаты каждого проекта. Впервые визуализация больших данных определяет смысловую доминанту коммуникации и становится глав-